

研究：新収蔵のドメニコ・ティエポロ作《聖母子と三聖人》について 制作年代の問題を中心に

著者	越川 倫明
雑誌名	国立西洋美術館年報
巻	21-22
ページ	203-216
発行年	1990-03-31
URL	http://id.nii.ac.jp/1263/00000558/

新収蔵のドメニコ・ティエポロ作《聖母子と三聖人》について ——制作年代の問題を中心に——

越川倫明

国立西洋美術館は、1987年、18世紀のヴェネツィア画家、ジョヴァンニ・ドメニコ・ティエポロ(1727—1804)の手に成る小サイズの祭壇画、《聖母子と三聖人》(fig.1)を購入した。この作品は長い間フランスの個人所蔵家のもとにあり、唯一一般に公開されたのは、1971年、パリ、オランジュリー美術館における「フランス所蔵の18世紀ヴェネツィア絵画・素描・版画展」においてである^(註1)。この機会に、本作品はAntonio Morassiによってドメニコ・ティエポロの作品とされたが^(註2)、これまで同作品の注文主および制作年代については、まったく知られていない。本稿は、この作品を描くためにドメニコが依拠したと思われる、父ジョヴァンニ・バッティスタ・ティエポロの作品を特定し、そこから可能な限り適切な制作年代の推定を試みるものである。

ドメニコ・ティエポロの様式展開

ジョヴァンニ・ドメニコ・ティエポロは、18世紀最大のヴェネツィア画家ジョヴァンニ・バッティスタ・ティエポロとチェチリア・グアルディの息子として1727年に生まれた。少年期から父の下で修行み、彼の早熟な画才については、早くも1743年、フランチェスコ・アルガロツティによって記録されている。以後、父の工房にとどまって、有能かつ忠実な協力者として活動し、バッティスタの死(1770年)の後にも基本的に父の様式を継承して制作を続けた。

ドメニコの絵画様式はバッティスタから直接受け継いだものであり、同時代においても、彼は、「勤勉この上ない父の模倣者」(アレッサンドロ・ロンギ)とみなされる傾向が強かった。ようやく今世紀になって父子の様式的志向を区別しようとする試みが現れ、Roberto Longhi, Morassi, Rodolfo Pallucchini, Adriano Mariuzらの研究により、バッティスタの宮廷的で華やかな装飾の様式に対して、ドメニコの新しい現実感覚に根ざす風俗的関心や、しばしば戯画的な誇張を好む様式傾向が明らかにされてきた。こうしたドメニコ独自の画風は、彼が父に従ってヴェルツブルグで活動した1750—53年頃から少しずつ現われてくるが、特にヴェルツブルグ後に描かれたカーニバルの諸情景やヴィチエンツァのヴァルマラーナ荘フォレストリアの装飾(1757年)において際だってくる。1762—70年、ドメニコは再び父と共にマドリッドで活動し、この間におそらくアントン・ラファエル・メングスを識り、新古典主義的趣味の影響を受けた。その結果、バッティスタの死後にヴェネツィアに戻ったドメニコの様式はさらに二元的傾向を見せ、公的な大作の制作においては父の様式を基盤に新古典主義的理想化を加味した作風を示し、一方、より私的な注文制作においてはグロテスクで幻想的な風俗描写を発展させていくのである。

《聖母子と三聖人》

聖母子と三人の聖人を描いた本作品は、ドメニコが意図的に父の様式に準拠して描いた典型的な作例といえるものである。保存状態は大方良好で、わずかな汚損、補彩が見られるものの、当初の明るく鮮やかな色彩をよく残している。

構図は、古典的建築モチーフを基盤に高い位置に聖母子を置き、その周囲および下部に諸聖人を配する、ヴェネツィアの伝統的な祭壇画構図である。前景にひざまずく黒衣の聖人はパオラの聖フランチェスコ(CARITASの文字のついた杖)、右側に立つのが聖ビセンテ・フェレール(大きな翼と頭上の炎、ラッパ)、聖母子の背後がティエネの聖ガエターノ(?)である。ガエターノだけは、はっきりとしたアトリビュートをもたないが、そのタイプは同聖人を描いたバッティスタの作品《ティエネの聖ガエターノの昇天》(ランパッツォ、教区聖堂、fig.13参照)と一致している。各聖人が属する修道会の系統は一貫しない(各々、フランシスコ会系のミニモ会、ドミニコ会、テアティノ会)。比較的小さなサイズから判断して、おそらくこの作品は私的な礼拝堂のために描かれ、聖人の選択は注文者の同名聖人ないしそれに準ずる信仰上の関連によってなされたと思われる。

後述するようにこの作品の多くのモチーフがバッティスタの先行作品から借用されているが、それらは巧みに組み合わせられて、安定した構図にまとめあげられている。バッティスタの同タイプの作品に見られるような、建築モチーフ等による堅固な空間構成は見られないものの、対象の質感表現によって奥行き感を生み出す彩色法は、ドメニコの堅実な手腕を示している。筆触にはとどこおりがなく、衣装の襞は流暢で素早い運筆によって表現されている。こうしたスケッチ的な容易さがもたらす絵画的感興は、まさしくバッティスタの様式を特徴づけるものではあるが、この作品をバッティスタのものとなし得ない要因、すなわち画面全体に対した際に感じられるある種の散文性は、光と影による詩的な構成原理——バッティスタがカラヴァッジョ的伝統から学んだ原理——の欠如に由来するものであろう。

関連するバッティスタ・ティエポロの作品

実際、一見きわめて容易かつ自発的に構成されたかに見えるこの作品は、バッティスタの多くの作品からモチーフを取材し、慎重に組み合わせることによって成立している。この点で、ごく若い時期から父の作品を模写し、エッチング化すること^(註3)によって技量を身につけていったドメニコの、様式形成のあり方を如実に示す作品ともいえるのである。

左下、パオラの聖フランチェスコの独特な形姿は、バッティスタ作とされる《聖母子と聖アントニウス、パオラの聖フランチェスコ》(1745—46年頃、バンベリー、アプトン・ハウス所蔵、fig.4)中の同聖人の姿に由来する^(註4)。両者は左右が逆であるが、これは、ドメニコが自ら制作したエッチング(fig.5)を参照したと考えれば説明がつく。全体の構図の点でも、バンベリーの作品は、ドメニコ作の構想の基盤を成したと思われる。背後の建築とカーテンの交差する位置に聖母の頭部を際立たせる手法、前景の階段、人物の配置の類似から考えて、ドメニコが制作の際にこのエッチングを利用したことはまぎれもないだろう。Dario Succiはこのエッチン

グを1746年前後のものと考えている^(註5)。

一方、聖ビセンテ・フェレールのポーズは、現在シカゴ美術研究所所蔵のバットィスタ作《聖母子と聖ドミニクス、聖ヒュアキントゥス》(1740—50年頃, fig.3)^(註6)中の、聖ドミニクス像のヴァリエーションである。顔の向きと足元に相違が見られるが、これらにも各々典拠があり、ミラノ、ヴェニエル・コレクションの《聖ビセンテ・フェレール》(1730—35年頃, fig.8)^(註7)、ベルガモ、ピッチネッリ・コレクション旧蔵の《聖母子と三聖人》(1730—35年頃, fig.6)^(註8)の聖ドミニクス像が挙げられる。

これまで指摘されていないが、ドメニコ作の制作年代を推定する上で最も示唆的なのは、この作品の聖母像と、現在マサチューセッツ州、スプリングフィールド美術館に所蔵される《聖母子》(fig.2)との類似である。スプリングフィールドの作品は、1759年2月6日、ヴェネツィアのサンタ・マリア・マーテルドミニ聖堂からバットィスタに制作依頼がなされ同年8月3日に提出された記録の残る、教会の旗のための下絵である^(註9)。聖母の顔は「高貴さ」を強調しており、高い位置から左下方にやや厳しい視線を投げている。この聖母の顔の表現と国立西洋美術館作(以下「西美作」と略)のそれはほとんど同一であり、さらにポーズ全体にも著しい類似(特に脚部)が認められる。一方、両作品の幼児キリストの表現は全く異なっている。スプリングフィールド作ではキリストは聖母の膝の上に立ち、聖母の胸から頭部に寄り添う形になっているが、西美作では聖母の膝にほとんど横たわるように座り、後方の聖人の方を振り返っている。その結果、西美作では聖母の頭部の右側に空間が生じるが、この部分を画家は、ヴェールを大きく胸の前まで巻き込むことによって処理している。おそらく、西美作の聖母の左肩部分に感じられる構造の曖昧さは、スプリングフィールド作の構成からの変更の結果とみなすことができるかもしれない。また、左方に張り出した聖母の右肘は、むしろ、上述のバンベリー作(fig.5参照)の同じ要素を反映している。

制作年代の推定

《聖母子と三聖人》の来歴は、現在の裏打ちがなされる以前にカンヴァス裏に貼り付けられていた1911年8月24日付けの注記(fig.14)によって知られる。それによれば、遡り得る最初の購入者はピエール・ダランベールPierre d'Arenberg、購入地はヴェネツィアとされている。ピエール公はベルギー貴族の家の出身で、ナポレオン一世の将校を務め、王政復古後フランスに帰化し1828年にはシャルル十世から公爵位を与えられた人物であり^(註10)、従って注記の来歴を信ずるならば、西美の作品はナポレオンによる共和国廃絶後の混乱期のヴェネツィアにおいてダランベール家の所有に帰した可能性が高い。一方、作品に描かれた三人の聖人は、いずれも同時代のヴェネツィアの宗教画にしばしば登場する人々であり、上記来歴と考え合わせれば、この作品がヴェネツィアないしヴェネト地方のパトロンのために描かれたものであることは、おそらく間違いない。そうだとすれば、まず第一に、可能な制作年代の範囲からは、ドメニコが外国に滞在していた1750—53年(ヴュルツブルグ)、1762—70年(マドリッド)は除外される。

第二に、様式的判断から、本作品はドメニコがマドリッドから帰国した後の作品である可能

性はほとんどない。前述のようにマドリード後のドメニコの様式は顕著な変化を見せるが、この点は、バッティスタの《聖ビセンテ・フェレール》(fig.8)と、この作品に基づいてドメニコがマドリード後の時期に描いた同聖人の単独像(ウーディネ市立美術館, fig.9)^(註11)とを比較することによって明らかになろう。疑いもなくバッティスタの死はドメニコにとって強力な様式的規範の消失を意味し、ウーディネの聖ビセンテ像においては、マドリード後の様式を特徴づける人物タイプの感傷的な理想化が、明瞭に現われているのである。他方、西美《聖母子と三聖人》の聖ビセンテのタイプを見れば、それがいかにバッティスタのタイプに忠実であるかが理解されよう。

ドメニコによる最初の確実な独立の注文制作は、1747(画家20歳)―49年の、ヴェネツィア、サン・ポーロ聖堂の「十字架の道行き」連作^(註12)であるから、上記の事情を考慮すれば、可能な制作年代の範囲は1740年代末、および二度の外国滞在の間の1753―62年に限定される。西美作の作画にみられる手慣れた容易さを考えれば、当然後者の期間の方がより蓋然性が高いが、さらに厳密な年代比定を試みる場合、純粋に様式的な観点からアプローチするのは困難なのが実状である。実際、ドメニコの多くの作品が依然として推定的な年代付けを与えられるにとどまっており、史料的調査によってはかなりの幅で年代が動き得る状態にあるのである。「史料的要素が欠けている場合、ドメニコの諸作品を年代的に配列することは、とりわけ難しい。それはこの画家の個性に特有の複雑さと不確かさのせいであり、彼はかつて利用したモチーフを長い期間をはさんで再利用することもあれば、一方また、常に新奇な要素にも目を配っているのである」^(註13)。

ここで、上記関連作中唯一年代の確定できるスプリングフィールドの《聖母子》(1759年, fig.2)を考慮すべきであろう。問題は、この年代を西美作の制作年代のおよその上限と考えてよいのか、という点にある。もしそれが可能であれば、西美作の年代的スパンは1759―62年に限られることになる。

当然ながら、バッティスタとドメニコのケースのように、同一工房内の緊密な協力関係にあって共通の形態のレパートリーを自由に利用している場合、2つの作品間における同一形態の使用が単純には特定の時間的前後関係に結びつけ得ないことは確かである。また、祭壇画構図全体のタイプとして、西美作に類似するバッティスタの作品が、1740―50年に多く見いだされることも事実である。バンベリーの作品(fig.4)はMorassiやAnna Pallucchiniの年代比定からSucciによって1745―46年に引き上げられ^(註14)、シカゴの祭壇画(fig.3)は1740―50年頃、さらに、やはり同一タイプに属するヴェネツィア、ジェズアーティ聖堂の《聖母子と聖女ローザ、カタリナ、アグネス》(fig.7)^(註15)も1740年頃の作品とされている。実際、George Knoxは、写真だけからの判断ではあるが、こうした関連を根拠に、西美の作品は1740年代半ばのバッティスタ自身の作品ではないかと考えているのである^(註16)。

しかしながら、筆者としては、西美作の構図が様々な典拠に基づく要素を組み合わせた複合的・加算的性格をもっていること、また筆触にはやや誇張されたカリグラフィックな性格――バッティスタの油彩スケッチの様式からドメニコが継承し、しばしば極端化する性格――が見ら

れることから判断して、西美作はやはりドメニコの筆と考えざるを得ない。それでは、仮に西美作をスプリングフィールド作との関連において1759—60年頃のドメニコの作品と考えた場合、ドメニコ自身の制作の文脈の中にうまく適合するかを検討すべきであろう。

この点で、きわめて示唆的な比較材料は、かつてヴィアニーゴのティエポロ家の別荘を飾り、現在はヴェネツィア、レッツォーニコ邸美術館に保存されているモノクロームの円形フレスコ画《聖家族と福者ジローラモ・ミアニ》(fig.10)である。この作品は「キエゼッタ」と呼ばれる小礼拝堂に描かれたが、同じ装飾の一部をなす《ロザリオを唱する福者ジローラモ・ミアニ》にはドメニコの署名とともに年記があり、従来1749年と読まれていたが、1961年Michael Leveyによって1759年という読み取りがなされ、以来一般に認められている^(註17)。このフレスコ画の聖家族の表現と西美作の聖母子と聖ガエターノのグループを比較すれば、両者がきわめて近似した形態感覚で構成されていることが理解されよう。聖母のポーズも、フレスコ画のそれは、西美作(あるいはスプリングフィールドのバッティスタ作)のヴァリエーションと呼んでよいものである。聖母の両手の扱いは西美作と類似し、明らかにバンベリーの作品(fig.4)に依拠している。一方、足元の処理はスプリングフィールド作のそれに大変近い。

さらに西美作とフレスコ画の関連を密接なものとする2つの要素が指摘できる。第一に、西美作の聖ガエターノとフレスコ画の聖ヨセフとのタイプの類似である。髪型、髭、濃い眉、瞑想的な眼といい、両者はほとんど同一人物とってよいほどである。興味深いことに、このタイプの男性像は、おそらく1757年にバッティスタがティエネ家の注文で描いた《聖ガエターノの昇天》(ランパッツォ、教区聖堂)に現われており、この作品はドメニコによって版画化されている(fig.13)。このドメニコのエッチングは、Succiによって1759—60年の制作とされている^(註18)。第二に、西美作の諸人物には、聖母にのみニンブスがなく、他のキリスト、諸聖人にはすべてニンブスが描かれている。これが何故であるかは今のところ筆者には明らかではないが、この特徴は上に挙げた1740年代のバッティスタの関連祭壇画作例には見られない一方、レッツォーニコ邸のフレスコ画は全く同じ特徴をもっているのである。

このように、スプリングフィールドのバッティスタ作、西美作、レッツォーニコ邸のフレスコ画は、それらがほぼ同時期に描かれたと考えればきわめて納得のいくグループをなしている。この時期の史的に裏付けられるドメニコの制作活動は、大部分がモノクロームによるフレスコ画制作であるが、その中から、もうひとつの比較例としてウーディネのオラトリオ・デッラ・ブリタの装飾中の一場面《息子たちに祝福を与えるヤコブ》(1759年, fig.11)^(註19)を挙げておきたい。異なったメディウムによる作品ではあるが、とりわけ衣襲の描き方、カーテンや籠といった小道具の描き方に西美作との共通点が認められる。やや角張った感じの形態や、神経質に波打つ描線に対する好みも、両者に共通するものである。

最後に、ドメニコがマドリッドから帰国後1778年に描いた《聖母子の前の聖フィリッポ・ネリ》(パドヴァ大聖堂, fig.12)^(註20)を挙げておく。この作品の聖母子像は、西美作で確立されたパターンが、バッティスタの死後もドメニコによって再利用されている事実の明白な例証となっている。

以上の結論として、西美の《聖母子と三聖人》は、1759-62年頃のドメニコの作品と考えたい。様式的に、ここまで年代を下げることに異論も予想されないではないが、現在の筆者の考えでは、西美作は、冒頭に述べたドメニコの制作の二元性の一方の極、すなわち父の様式の忠実な追従者としての一面の継続を示す作例と考える。Mariuzが指摘するドメニコ作品の年代的配列の困難は、彼の様式展開が自律的・自発的プロセスというよりは、様々な時点における外的要因（パトロンの好み、注文の状況における父親との関係、自己の自由な裁量の範囲等）に大きく依存するものであったことを意味している、といえよう。この点で、Terisio Pignattiが1750年代末のドメニコの様式に対して下している評言「ヴァルマラーナ荘の装飾の時期における（ドメニコの）密接な父親への依存」は、西美作に対しても示唆的な言葉といえる^(註21)。ドメニコは、西美作の制作において、最も記憶に新しいスプリングフィールドの聖母子像のパターンを中心に据える一方、祭壇画の全体的構成に関しては10年以上も前にバッティスタが確立したイディオムを再び取り上げて、「勤勉この上ない父の模倣者」ぶりを示している。マドリード行に先立つ1758—62年の時期、ドメニコは多くの注文を抱えた父に随ってヴェネツィア、ヴィチエンツァ、ウーディネといった町でフレスコ装飾にたずさわっていたが、西美の作品は、おそらくこうした顧客関係の中で生まれ、かつてはパトロンの私家礼拝堂を飾っていたものに違いないのである。

註

1. 作品の諸データについては、本年報「新収作品目録」pp.34-36参照。
2. 1971年頃、書面による通知。Venise au dix-huitième siècle: peintures, dessins et gravures des collections françaises, Paris, 1971, p.183参照。
3. エッチング作者としてのドメニコについては、Aldo Rizzi, *The Etchings of the Tiepolo*, London, 1971; Dario Succi, *I Tiepolo: virtuosismo e ironia*, Torino, 1989, pp.95-285参照。
4. バンベリーの作品と西美作との関係については、すでにオランジュリー展カタログVenise..., cit., p.183に指摘されている。バンベリー作についてはA. Morassi, *A Complete Catalogue of the Paintings of G. B. Tiepolo*, London, 1962, p.2, fig.91. Morassiは1750—60年制作, Anna Pallucchiniは1755—57年制作(*L'opera completa di Giambattista Tiepolo*, Milano, 1968, no.23)としているが、近年Succi, cit., p.124により、後述のドメニコ作のエッチングの様式を根拠に、1745—46年頃と推定されている(註5参照)。一方、所蔵先であるバンベリーのナショナル・トラストのコレクション・カタログは、Francis Watsonの見解を容れて、この作品をバッティスタの原作に基づくドメニコの制作としている(*Upton House, The Bearsted Collection: Pictures*, The National Trust, 1964, no.238)。同カタログは、この原作として現在所在不明の小型のスケッチ(E. Sack, *Giambattista and Domenico Tiepolo*, Hamburg, 1910, no.141)を想定しているが、この考えが正しいとすれば、バンベリー作はもう少し年代が下る(1750年代)と考えるのが自然であろう。写真を見る限りの筆者の印象では、やはりバンベリー作はバッティスタのものではないかと思われる。いずれにせよ、西洋美術館の《聖母子と三聖人》に、構図的要素のみならず様式的にも関連の深い作例である。
5. Succi, cit., p.124, no.27. Succiによれば、このエッチングの様式は1747—48年以降とは考えられない、という。
6. Morassi, cit., p.8, fig.96.
7. Morassi, cit., p.20, fig.173. 西美作との関連につきVenise..., cit., p.182参照。
8. Morassi, cit., p.4, fig.83.
9. Morassi, cit., p.48, fig.82. 同聖堂のドキュメントとスプリングフィールド作との関連付けは、R. Pallucchini, "Nota

- per Giambattista Tiepolo," in *Emporium*, nos.589-590, January-March 1944, p.16によって行なわれた。この作品に基づいて作られた旗は、ヴェネツィア、サン・マルコ大聖堂宝物室に現存する(*The Tiepolos: Painters to Princes and Prelates*, exhib. cat., Birmingham Museum of Art/Museum of Fine Arts, Springfield, 1978, p.138, fig.5に写真掲載)。
10. ダランペール公については、*Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, tom.I, Paris, 1866, p.594参照。
 11. A. Mariuz, *Giandomenico Tiepolo*, Venezia, 1971, p.138, fig.298。
 12. Mariuz, cit., p.144参照。
 13. Mariuz, cit., p.63。
 14. 註4,5 参照。
 15. Morassi, cit., p.56, fig.102。幼児キリストのポーズも西美作のそれと関連すると考えられる。
 16. 西美からの問い合わせに対する、1988年3月14日付け書面による通知。Knoxは、西美作とバンベリー作、ジェズアーティ作、シカゴ作との関係を強調している。
 17. M. Levey, "Domenico Tiepolo's Earliest Frescoes at Zianigo: A Revised Date," in *The Burlington Magazine*, vol.CIII, no.701, Aug. 1961, pp.355-356。ツィアニーゴのティエポロ荘の取得は一般に1753年のヴェルツブルグからの帰国後と考えられている。Mariuzは、Leveyの年代比定を裏付ける史料として、「キエゼッタ」の内部を撮った古い写真に1758年の年記の入った礼拝堂奉献の銘文が見える事実を指摘している(Mariuz, cit., p.142)。
 18. ランパッツォのバッティスタ作については、Morassi, cit., p.45, fig.184; ドメニコのエッチングについては、Succi, cit., p.200, no.93。ランパッツォの作品は、1757年、ティエポロ父子がヴァルマラーナ荘の装飾のためにヴィチェンツァに滞在中、ティエネ伯ヴィンチェンツォによって注文された。ちなみに聖ガエターノは父方がティエネ家、母方がやはりヴィチェンツァのポルト家の出身である(Silvio Tramontin, *Santi e beati vissuti a Venezia*, Venezia, 1971, pp.99-111参照)。ティエポロ父子は1757年にティエネ家、1760年にポルト家のために働いていたわけで、ここから、ひとつの可能性として、ティエネの聖ガエターノと聖ピセンテ(ヴィンチェンツォの同名聖人)を描いた西美作は、この時期のヴィチェンツァ貴族との顧客関係となんらかの関わりがあるのかもしれない、という想像も成立し得る。この点は今後の調査課題としたい。
 19. Mariuz, cit., pp.138-139, fig.160。この装飾の制作年代は、同じ装飾の一部をなす《キリストと子供たち》にあるドメニコの署名年記、および1759年8-9月の史料によって確定されている。
 20. Mariuz, cit., p.131, fig.279。対をなす作品《祈る聖ジローラモ・ミアーニと子供たち》に1778年の年記がある。
 21. T. Pignatti, *Il Museo Correr di Venezia: Dipinti del XVII e XVIII Secolo*, 1960, p.377 (cited in Levey, cit., p.355)。

*本稿を終えるにあたり、西美作について書面で貴重な意見をお寄せくださったジョージ・ノックス教授に感謝を表したい。マーサ・ヴォルフ(シカゴ)、ヘザー・ハスケル(スプリングフィールド)、ケイ・ウィリス(ナショナル・トラスト)の各氏は参考写真の入手に御助力いただいた。また、英文アブストラクトを校正していただいたマリリン・ジーン氏、そして本稿の執筆に不可欠だった個人所有の貴重なティエポロ文献をお貸しくださった雪山行二氏に感謝申し上げます。



fig.1

fig.1

ドメニコ・ティエポロ《聖母子と三聖人》 国立西洋美術館

Giovanni Domenico Tiepolo, *Madonna and Child with Three Saints*. The National Museum of Western Art, Tokyo. Purchased in 1987.

fig.2

バットィスタ・ティエポロ《聖母子》 スプリングフィールド美術館

Giovanni Battista Tiepolo, *Madonna and Child*. 1759. Museum of Fine Arts, Springfield, Massachusetts, James Philip Gray Collection.

fig.3

バットィスタ・ティエポロ《聖母子と聖ドミニクス、聖ヒュアキンthus》 シカゴ美術研究所

Giovanni Battista Tiepolo, *Madonna and Child with St. Dominic and St. Hyacinth*. The Art Institute of Chicago, Mr. and Mrs. Martin A. Ryerson Collection.

fig.4

バットィスタ・ティエポロ《聖母子とパドヴァの聖アントニウス、パオラの聖フランチェスコ》 バンベリー、アプトン・ハウス(ナショナル・トラスト)

Giovanni Battista Tiepolo, *Madonna and Child Appearing to St. Anthony of Padua and St. Francis of Paola*. Banbury, Upton House (National Trust), Bearsted Collection.

fig.5

ドメニコ・ティエポロ《聖母子とパドヴァの聖アントニウス、パオラの聖フランチェスコ》 エッチング

Giovanni Domenico Tiepolo, *Madonna and Child Appearing to St. Anthony of Padua and St. Francis of Paola*. Etching.



fig.2



fig.3



fig.4



fig.5



fig.6



fig.7



fig.8



fig.9



fig.10



fig.11

fig.6

パッティスタ・ティエポロ《聖母子と三聖人》 ベルガモ、ピッチネリ・コレクション旧蔵

Giovanni Battista Tiepolo, *Madonna and Child with Three Saints*. Bergamo, formerly Piccinelli Collection.

fig.7

パッティスタ・ティエポロ《聖母子と聖女ローザ、カタリナ、アグネス》 ヴェネツィア、ジェズアーティ聖堂

Giovanni Battista Tiepolo, *Madonna with SS. Rose, Catherine and Agnes*. Venice, Chiesa dei Gesuati.

fig.8

パッティスタ・ティエポロ《聖ビセンテ・フェレル》 ミラノ、ヴェニエル・コレクション

Giovanni Battista Tiepolo, *St. Vincent Ferrer*. Milan, O. Venier Collection.

fig.9

ドメニコ・ティエポロ《聖ビセンテ・フェレル》 ウーディネ市立美術館

Giovanni Domenico Tiepolo, *St. Vincent Ferrer*. Udine, Museo Civico.

fig.10

ドメニコ・ティエポロ《聖家族と聖ジローラモ・ミアーニ》 ヴェネツィア、レッツォーニコ邸美術館

Giovanni Domenico Tiepolo, *Holy Family with St. Girolamo Miani*. 1759. Venice, Ca' Rezzonico.

fig.11

ドメニコ・ティエポロ《息子たちに祝福を与えるヤコブ》 ウーディネ、オラトリオ・デッラ・プリタ

Giovanni Domenico Tiepolo, *Jacob Blessing His Children*. 1759. Udine, Oratorio della Purità.



fig.12



fig.13

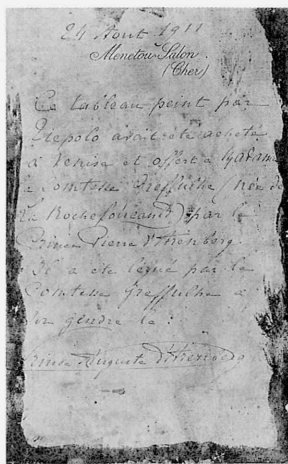


fig.14

fig.12

ドメニコ・ティエポロ《聖母子の前の聖フィリッポ・ネリ》パドヴァ大聖堂

Giovanni Domenico Tiepolo, *St. Philip Neri before the Virgin and Child*. 1778. Padua, Cathedral.

fig.13

ドメニコ・ティエポロ《ティエネの聖ガエターノの昇天》エッチング

Giovanni Domenico Tiepolo, *Apotheosis of St. Gaetano da Thiene*. Etching.

fig.14

国立西洋美術館《聖母子と三聖人》(fig.1)のキャンバス裏面にかつて貼られていた、作品の来歴を示す注記

A note showing the provenance of fig.1, formerly attached on the back of the canvas.

ABSTRACT

The Dating of the Newly Acquired *Madonna and Child with Three Saints* by Giovanni Domenico Tiepolo

Michiaki Koshikawa

The purpose of this article is to establish the most accurate date of execution for the newly acquired small altarpiece (fig.1) by Giovanni Domenico Tiepolo ("Catalogue of New Acquisitions," pp.34-36) based on comparisons with several related paintings by his father, Giovanni Battista, and with some securely datable works by Domenico. The *Madonna* in Tokyo was convincingly attributed to Domenico by Antonio Morassi in 1971, but, to date, neither its original destination nor the date of its execution have been established.

It has, however, been acknowledged that the figure of St. Francis of Paola derives from Battista's altarpiece at Banbury (datable ca. 1745-46, fig.4), etched by Domenico (fig.5), while the bust of St. Vincent Ferrer derives from Battista's *St. Vincent Ferrer*, now in a private collection in Milan (fig. 8). The composition of the altarpiece in Tokyo is, in fact, of a composite nature, adopting figural elements from several of Battista's works (cf. figs.3, 6, 7). For dating purposes, it is significant to note that the figure of the Virgin is extremely close to that of the *Madonna and Child* (fig.2), originally painted by Battista as the model for a tapestry banner in 1759, and located today in Springfield (Massachusetts).

Although the compositional pattern of the *Madonna* in Tokyo is quite similar to some of Battista's altarpieces in the 1740s, setting the date as late as ca.1759 would not be incompatible with Domenico's style of that period. Previously the fresco *tondo* showing the *Holy Family with St. Girolamo Miani* (fig. 10), painted by Domenico for the Tiepolos' villa at Zianigo and now located at Ca' Rezzonico, Venice, was considered to have been painted in 1749, but correctly postdated to 1759 by Michael Levey. The Virgin in the *Holy Family* shows Domenico's close dependence on Battista's style, and can be stylistically related to the pieces in both Tokyo and Springfield. St. Joseph's facial characteristics in the fresco are quite similar to those of St. Gaetano in the *Madonna* in Tokyo. Also, the hands of the Virgin reveal that at this period Domenico referred to the composition of the altarpiece in Banbury, painted about fifteen years earlier (cf. fig.4).

When assessing the *Madonna's* execution date, one can be safe in excluding from the possible range of dates the years after Domenico's departure for Madrid in 1762, as its provenance known to us (cf. fig.14) suggests that its original location was in Venice or the Veneto, most likely from some domestic chapel, considering its small size. Furthermore, its style lacks the characteristic idealization and prettiness of Domenico's works in his post-Madrid period.

I would therefore like to propose that the execution date for the altarpiece in Tokyo be regarded as ca. 1759-62. The altarpiece can be seen as a reflection of Domenico's self-confirmation as a faithful follower of his father ("diligentissimo immitatore d'un tanto Padre"), which represents one element of his well-known dual artistic personality.

* I would like to express my gratitude to Professor George Knox for sharing his valuable opinions with the National Museum of Western Art on our newly acquired Domenico painting, though my conclusion is quite different from his. Ms. Martha Wolff (Chicago), Ms. Heather Haskell (Springfield) and Ms. Kaye Willis (The National Trust) kindly helped me to obtain the photographs reproduced here. Many thanks go to Ms. Marilyn Jean who corrected my English abstract, and to Mr. Koji Yukiya who generously lent me several substantial books on the Tiepolos from his personal library. Without these books, the present article could not have been written.